

## DIE PHANTASTISCHE ERZÄHLUNG

Es kann als Topos gelten, daß die brasilianische Literatur, anders als dies im hispanoamerikanischen Raum schon vor Jorge Luis Borges der Fall war, bis in die allerjüngste Vergangenheit keine Gattungstradition des phantastischen Erzählens im weitesten Sinn des Wortes entwickelt hat.<sup>1</sup> In einer literarischen Erzähltradition, die nur die Kategorien des "Regionalen" und des "Universalen" zu kennen schien,<sup>2</sup> fehlte die phantastische Erzählung als eingeführte Gattung. Der Versuch, Belege für phantastisches Erzählen in der brasilianischen Literatur aufzuspüren, führt in der Regel zur Nennung der einzelnen Autoren oder Werke, die im Hinblick auf ihre Phantastik in keinem Struktur- oder Traditionszusammenhang stehen. Genannt werden als Bei-

- 
- 1 Vgl. Antônio Cândido: "Die Stellung Brasiliens in der neuen Erzählliteratur Lateinamerikas", in: Mechthild Strausfeld (Hg.), *Brasilianische Literatur*, Frankfurt: Suhrkamp 1984, S. 33; Almeida Fischer: "O mundo fantástico de Murilo Rubião", in: *O áspero ofício*, III, Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1977, S. 77 f.; P. C. L. Fonseca: "O fantástico no conto brasileiro contemporâneo (I)", in: *Minas Gerais/Supl.lit.* 14, n. 763 (16. 5. 1961), S. 6; Davi Arrigucci Júnior: "O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo", in: Murilo Rubião, *O pirotécnico Zacarias*, São Paulo: Ática 1979, S. 7.

Es sei in diesem Rahmen darauf verzichtet, in die allgemeine und grundsätzliche Diskussion um das Phantastische, wie sie spätestens seit T. Todorovs *Introduction à la littérature fantastique* (1970) mit einer gewissen Kohärenz geführt wird, einzutreten. Der in der brasilianischen Kritik häufig verwendete Begriff des "Außerordentlichen" ("o insólito") markiert in seiner Unschärfe das Widerstreben der Kritik gegenüber deduktiven a-priori-Kategorien. Vgl. Antônio Cândido, op. cit., S. 33, und die Bemerkung von Berthold Zilly, ebd., S. 46. In diesem Sinne sei auch unsere Formulierung eines "phantastischen Erzählens im weitesten Sinne des Wortes" verstanden.

- 2 Temístocles Linhares: *22 Diálogos sobre o conto brasileiro atual*, Rio de Janeiro: Olympio 1973, S. 19.

spiele für das 19. Jahrhundert etwa das Absurde in den Dezimen des Schusters Silva und die "Pantagruelische Poesie" einiger Vertreter der romantischen Bohème,<sup>3</sup> Machado de Assis' *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1981),<sup>4</sup> die der Erzähler in der Ich-Form nach seinem Tode erzählt, Aluísio Azevedos Erzählungen *Demônios* (1893) und Afonso Arinos' "Assombração" aus *Pelo sertão* (1898),<sup>5</sup> das Kapitel über die "vagabundos" in Graça Aranhas *Canaã* (1902), in dem Anklänge an ein "supra-real" gesehen werden.<sup>6</sup> Genannt werden, wenn auch in sehr spezifischem Sinne als "phantastisch" verstanden, *Macunaíma* (1928)<sup>7</sup> und Aníbal Machados lyrische Erzählung *O iniciado do vento*.<sup>8</sup> Erwähnt sei auch Cornélio Penna. In *A menina morta* (1954) entsteht durch das formale Verfahren der unzureichenden Information, das nicht nur den Leser, sondern in ebenfalls undurchschaubarer Abstufung fast alle Figuren des Kosmos der Fazenda O Grotão trifft, auf der Basis des psychologischen Diskurses über eine zwar ungewöhnliche, aber prinzipiell wohl 'natürlich erklärbare' Situation eine Atmosphäre bedrückender Geheimnishaftigkeit, die jederzeit ins Grauen der phantastischen Halluzinationen umzuschlagen droht, wie es etwa in der Erzählung der alten *vovó* Dada de von der *mucama* ohne Gesicht geschieht, die fast exemplarisch der Todorovschen Bestimmung des Phantastischen zu entsprechen scheint ("Celestina lembrou-se então das terríveis lendas que cercavam a fazenda da serra, as histórias contadas sobre a crueldade dos antigos senhores [...]").<sup>9</sup>

Daneben bemächtigt sich die Literatur in doch bemerkenswert extensivem Maße der reichen Phantastik der Folklore und der populären Mythologie des Spukhaften und Schauerlichen der brasilianischen Regionen, wie es sich um Gestalten wie die *iara*, die *mãe-d'água*, den *curupira*, den *boto*, den *saci* und den *lobisomem* konkretisiert. Bekannte Beispiele dafür sind etwa die Curupira-Erzählung in *Canaã*, Monteiro Lobatos *O Saci* (1921), Raul Bopp's *Cobra Norato* (1930) und schließlich, in neuester Zeit, Herberto Sales' *O lobisomen e outros contos folclóricos* (1975), literarische Verarbeitungen von Volkserzählungen aus dem Raum Bahia bzw. in den dort üblichen Varianten.

3 Antônio Cândido, op. cit., S. 33.

4 Vgl. Jorge Schwartz: *Murilo Rubião, a poética do uroboro*, São Paulo: Ática 1981, p.64.

5 Arrigucci Júnior, op.cit., S. 7.

6 Almeida Fischer, op. cit., S. 77 f.

7 Arrigucci Júnior, op. cit., S. 7.

8 Antônio Cândido, op.cit., S. 33.

9 Cornélio Penna: *Romances completos* [...]. Introdução geral por Adonias Filho, Rio de Janeiro: Aguilar 1958, S. 886.

Diese Verarbeitung des Phantastischen ist infolge der starken regionalistischen Tendenz in der brasilianischen Literatur sehr häufig, bleibt aber, abgesehen von der Herkunft des Ausgangsmaterials, "weltsemantisch" (J. S. Petöfi) durchaus heterogen, variierend vom eher didaktisch-illustrativen Charakter der Erzählung, die für Protagonist und Leser die Volksmentalität kennzeichnen soll, bis zur wirklichen Nachschaffung des Mythos.

Das Erscheinen der phantastischen Erzählung als Gattung in der brasilianischen Literatur, das nach einhelliger Meinung mit Murilo Rubiãos *O ex-mágico* (1947) gegeben ist, geschieht von vornherein in der Variante des Absurden, jedenfalls aber als "literatura fantástica modernamente entendida como tal".<sup>10</sup>

Kafka war gerade in Europa bekannt geworden; freilich erklären sich sowohl Murilo Rubião wie José J. Veiga, der 1959 mit *Os cavalinhos de Platiplanto* debütiert, als nicht von ihm beeinflusst.<sup>11</sup> Die Rezeption dieser frühen Werke zeigt allerdings auch, daß die zunächst noch herrschende Tradition des "sozialen Realismus"<sup>12</sup> die neue Phantastik noch nicht wirklich ins Bewußtsein der literarischen Öffentlichkeit treten ließ. Für beide Autoren erfolgte der Durchbruch in der Tat erst in den 60er Jahren mit *Os dragões e outros contos* (1965) bzw. *A hora dos ruminantes* (1966). Zugute kam ihnen dabei wohl nicht zuletzt die Grundwelle des hispanoamerikanischen "magischen Realismus", die zunehmende Berühmtheit Jorge L. Borges' und Julio Cortázers und der weltweite Erfolg von García Márquez' *Cien años de soledad* (1967).<sup>13</sup> Günstig wirkte weiterhin der sich in diesen Jahren vollziehende Rückzug des realistischen Paradigmas, das gerade in der brasilianischen Erzählliteratur mit seltener Ausschließlichkeit seit mehr als einem Jahrhundert bestimmend gewesen war, und die gerade in den 60er und 70er Jahren um sich greifende radikale sprachliche und erzähltechnische Experimentierfreudigkeit.<sup>14</sup> Kaum eindeutig konkret belegbar, aber naheliegend ist auch

---

10 Almeida Fischer, op. cit., S. 77 f.

11 Vgl. Murilo Rubião im Gespräch mit J. A. de Granville Ponce, in: *O pirotécnico Zacarias*, São Paulo: Ática 1979, Nosso Tempo, S. 4, und Carlos Rangel: "José J. Veiga, escritor brasileiro", in: *Escrita 1*, São Paulo: Vertente Editora 1975, S. 7.

12 Antônio Cândido, op. cit., S. 33.

13 Die Frage, ob der "magische Realismus" nicht vielleicht zunächst die Rezeption der beiden brasilianischen Autoren be- oder verhindert haben könnte, darf wohl mit einem Hinweis auf die geringe Verbreitung der Ausgabe des *Ex-mágico* von 1947 bzw. die schlichtweg unglückliche Lancierung der *Cavalinhos de platiplanto* 1958/59 (Vgl. Carlos Rangel: "José J. Veiga, escritor brasileiro", op. cit., S. 6) verneint werden.

14 Antônio Cândido, op. cit., S. 38; 35.

die Vermutung, daß die Zeitumstände um und nach dem Umsturz von 1964 einen für die neue Gattung günstigen Erfahrungshintergrund bzw. Erwartungshorizont bildeten.

Daß sich nach Murilo Rubião und José J. Veiga die Gattung etabliert hat, zeigt die Zahl der Autoren, die sich seit den 70er Jahren in diesem Genre versucht haben, wie Sérgio Albuquerque, Luiz Bertrão, Fausto Cunha, Josué Guimarães, Vilma Guimarães Rosa, Moacyr Scliar,<sup>15</sup> Samuel Rawet, Rubem Fonseca, Luís Vilela<sup>16</sup> und Orígenes Lessa. Selbst ein so konsequent einem traditionellen Realismus verpflichteter Autor wie Josué Montello zollt dieser neuen Phantastik diskret, aber deutlich in der Figur seines Major Taborda (*Largo do Desterro*, 1981) seinen Tribut.

Murilo Rubião, dessen bürgerliche Karriere ihn im Laufe der Jahre in höchste Positionen der Kulturadministration seines Heimatstaates Minas Gerais geführt hat, hat sein literarisches Werk mit absoluter Konsequenz dem Phantastischen gewidmet.<sup>17</sup> Bemerkenswert an diesem Werk ist darüberhinaus zunächst die Tendenz zum ständigen Umschreiben und zur Neufassung von Texten eines relativ engen Corpus. Entscheidende Veränderungen scheinen sich im Laufe der Ausweitung dieses Werkes nicht vollzogen zu haben.

Drei formal-thematische Aspekte des Werkes werden schon bei relativ kursorischer Lektüre deutlich: da ist zunächst der absurde, willkürlich anmutende Charakter eines weiten Bereichs Rubiãoscher Phantastik. Das Phantastische erscheint unerwartet und unmotiviert, seine Manifestationen sind brüsken Änderungen unterworfen, der Handlung scheint die kohärente Anlage traditionellen phantastischen Erzählens, wie sie sich im Wirken von Kausalität und Analogie manifestiert, zu fehlen. In "Os comensais" (C) etwa fühlt sich der Protagonist Jadon zunächst durch die Teilnahmslosigkeit seiner Mitgäste im Speisesaal des Restaurants befremdet; seine Versuche, Gesprä-

---

15 Vgl. zu diesen Autoren auch die Besprechungen von Almeida Fischer: "A nova literatura fantástica", in: *O áspero ofício*, III, op. cit., 53 f.

16 Ohne nähere Spezifizierungen erwähnt bei Temístocles Linhares, op. cit., S. 21; 22.

17 Geboren 1916 im heutigen Carmo de Minas (MG). Wichtigste Werke: *O ex-mágico* (1947); *A estrela vermelha* (1953); *Os dragões e outros contos* (1965); *O pirotécnico Zacarias* (1974); *O convidado* (1974); *A casa do girassol vermelho* (1978); Anthologie aus diesen Bänden *Murilo Rubião* (São Paulo: Abril 1982).

Im weiteren Text figurieren die ab 1974 erschienenen Bände unter den Abkürzungen PZ, C, CGV. - In deutscher Übersetzung von Ray-Güde Mertin liegt ein Teil des Werks unter dem Titel *Der Feuerwerker Zacarias*, Frankfurt: Suhrkamp 1981, vor.

che anzuknüpfen oder ihre Aufmerksamkeit zu erregen bleiben ohne Wirkung. Manchmal entdeckt er neue Gesichter, ohne daß alte zu fehlen scheinen; als seine Jugendliebe Hebe unerwartet auftaucht, gelingt es ihm doch nicht, wieder in Kontakt mit ihr zu treten. Als er schließlich aus dem Restaurant fliehen will, findet er es allseitig verschlossen. Er bricht auf einem Korridor zusammen, kommt wieder zu sich und darf vor einem Spiegel feststellen, daß er offenbar wieder jung ist. Beschwingt begibt er sich in den Speisesaal und nimmt Platz; seine Arme sinken herab, sein Blick verliert sich ins Leere, er ist allein in dem riesenhaften Saal. - In "A lua" (CGV) verfolgt der Erzähler nachts einen gewissen Cris auf dessen nicht näher motivierten Gängen durch die Stadt; dabei bleibt der Beobachter u. a. auch einmal vor einem Schaufenster stehen, in dem eine armselige Puppe ausgestellt ist. Eines Nachts, in einem günstig scheinenden Augenblick, sticht der Erzähler Cris nieder. Aus dem niedergesunkenen Körper steigt der Mond auf. Eine Prostituierte faßt nach diesem und bricht in Tränen aus. Der Blick des Erzählers fällt auf Cris, der nun der Puppe ähnlich sieht. - In "O homem do boné cinzento" (CGV) verbringt Arturo seine Zeit mit der obsessiven Beobachtung des Nachbarn, eines gewissen Anatólio, der sich schließlich unter merkwürdigen Umständen in einer Art Verbrennungsprozeß auflöst, wonach Arturo selbst zu schrumpfen beginnt und schließlich zu einem schwarzen Kügelchen wird.

Der gelegentlich onirisch anmutenden Arbitrarität steht ein eher an Angstträumen erinnerndes, ihr augenscheinlich entgegengesetztes Prinzip zur Seite: das Auftreten von Vorgängen, die sich in linearer Konsequenz in Wiederholung und Steigerung mit offensichtlicher Zwanghaftigkeit entwickeln, ein an Kafka erinnerndes Erzählmuster. Ein typisches Beispiel dafür ist "O edifício" (PZ): Ein Ingenieur erhält den Auftrag, einen Wolkenkratzer zu bauen. Nach Überwindung eines Hindernisses, das nach alter Voraussage den Bau hätte zum Stillstand bringen sollen, ist dessen Fortgang nicht mehr aufzuhalten. Das auftraggebende Gremium ist gestorben, als der Ingenieur schließlich selbst den Bau einstellen möchte, arbeiten die Arbeiter von sich aus weiter und das Gebäude wächst ins Endlose. - Einem ähnlichen Strukturprinzip folgen Erzählungen wie "A cidade" (PZ) oder "Botão-de-Rosa" (C). Bemerkenswert ist, daß in einigen dieser Erzählungen - wie in "O edifício" - der Schluß offen bleibt, das Geschehen als sich endlos fortsetzend suggeriert wird. Bemerkenswert ist weiterhin, daß der zwanghafte Charakter des Geschehens durch das Mitwirken des Protagonisten angeregt, zumindest aber ermöglicht wird: Jadons Versuche, mit seinen desinteressierten Tischgenossen, koste es was es wolle, ins Gespräch zu kommen, scheinen erst die Katastrophe zu provozieren ("Os comensais"); der Ehemann der unersättlich for-

dernden Bárbara ist dadurch, daß er alle ihre Wünsche erfüllt, am Entstehen immer neuer Forderungen indirekt mitbeteiligt ("Bárbara", PZ).

Die beiden als Gegensätze erscheinenden Strukturen der Arbitrarität und der zwanghaften Linearität sind insofern Varianten eines einzigen Prinzips, als sie diametral konträre Abweichungen von einem Welt- und Verhaltensmodell darstellen, das, einem Stimulus-Response-Schema folgend, ein generell dialektisches und von jedem Terminus aus steuerbares Verhältnis zwischen Mensch und Welt bzw. sozialem Kontext postuliert und das in der Regel als "normal" empfunden wird.

Gestört ist jedoch nicht nur die "Normalität" des innertextlichen Kosmos, d. h. auf textsyntaktischer Ebene; auch der Erzähler bzw. Leser ist gehalten, die phantastischsten und absonderlichsten Vorfälle offenbar fraglos und selbstverständlich hinzunehmen. Lediglich in einer einzigen Erzählung, bezeichnenderweise der ersten und Titelgeschichte des 1974 erschienenen *O pirotécnico Zacarias*, der in gewissem Sinne als erneuter Durchbruchversuch eines bis dahin wenig bekannten Werkes von Autor und Verlag angelegt war, wird das Erstaunen angesichts der neuen "Weltsemantik" thematisiert. Der Feuerwerker Zacarias wird von einem Auto voll angetrunkener junger Leute überfahren und getötet. In die Beratung der jungen Leute, was zu tun sei, mischt sich die Leiche ein. Einer der Beteiligten fällt daraufhin in Ohnmacht und wird dann auch zurückgelassen, da er der Situation nicht mit Würde begegnet sei, während die anderen samt Leiche Zacarias die Tour fortsetzen. Der Ich-Erzähler Zacarias weist explizit immer wieder auf die Schwierigkeit hin, seine Umgebung davon zu überzeugen, daß er derselbe Zacarias wie der einst lebendige, nur eben tot, sei, und versichert dem Leser, daß es damit auch seine Richtigkeit habe. Die Erzählung hat offensichtlich die Funktion, zu Beginn des Werkes Rubiãos den Leser auf die spezifische Weltsemantik dieses Erzählens einzustimmen.

Die einleuchtendste Situierung und Erklärung der Modernität Rubiãoscher Phantastik liefert der Kritiker Jorge Schwartz.<sup>18</sup> Der phantastische Text des 19. Jahrhunderts war in Anlage und Rezeption auf die Frage nach der "Wahrheit", mithin dem ontischen Status des erzählten Geschehens ("natürlich"/"übernatürlich"/"nicht zu klären") zentriert. Diese eine bestimmte Beziehung Text/Leser definierende Haltung des Zweifels scheint freilich keine *conditio sine qua non* des Phantastischen zu sein (sie ist vielleicht nur einem Phantastischen spezifisch, das sich vor dem Hintergrund eines stark mimetisch geprägten Literaturverständnisses entfaltet). Die Spezifität des modernen Phantastischen, wie es im wesentlichen seit Kafka existiert, liegt eben darin, daß der Zweifel nicht mehr entsteht, weil reale und ir-

---

18 Op. cit., S. 58 - 68.

reale fiktionale Elemente in einem Maße verbunden bzw. als ontisch gleichberechtigt erscheinen, daß im Rahmen der auf Fiktion abgestellten Rezeptionshaltung des Lesers Zweifel nicht mehr 'zulässig' erscheinen.

Wenn nun freilich das 'Interesse' des Textes nicht mehr auf den ontologischen Zweifel gerichtet ist, worauf dann? Die Erzählungen Kafkas zeigen in Anlage und Rezeption die neue Aussageintention: Sie stellen Parabeln der Existenz des Menschen in seiner problematisch gewordenen Relation zu Gesellschaft, Natur und Geschichte dar. Dieser parabelhaften oder in weitestem Sinne allegorischen Anlage und Deutbarkeit folgt die sich in Kafkas Nachfolge formierende neue phantastische Literatur, auch die Murilo Rubiãos.<sup>19</sup> Die problematische Relation Mensch/Welt findet ihren Ausdruck in der Mehrdeutigkeit der Aussage, die bei Kafka exemplarisch in der Deutung der Türhüterfabel durch den Geistlichen thematisiert wird, und die sich aus bewußt zurückgehaltener Information, (scheinbaren) logischen Widersprüchen im Text und erzählerischer Neutralität ergibt. Beispielen für diese Mehrdeutigkeit, die von der Kritik bisher für Rubião kaum problematisiert wurde, aber beim Vergleich einzelner Deutungen offensichtlich wird, begegnet man auf Schritt und Tritt: So kann etwa die Aussage zur Beziehung Mensch/Umwelt durchaus ambivalent sein. Die naheliegende Deutung für "Os comensais" wäre etwa die, daß der Einzelne keine Korrespondenz bei der ihn umgebenden und teilnahmslosen Gesellschaft findet und schließlich wie sie wird - der Text freilich suggeriert auch die Möglichkeit, daß dies Jadon gerade deshalb geschieht, weil er so verzweifelt und fordernd den Kontakt sucht. Was wäre geschehen, wenn Jadon seine kontakunwilligen Mitgäste nicht beachtet hätte?

Was, wenn João Gaspar ("O edifício") den Bau schließlich einfach verlassen hätte? Was, wenn der Kafkasche Josef K. sich nicht um das "Gericht" gekümmert hätte? "Das Gericht will nichts von dir. Es nimmt dich auf, wenn du kommst, und es entläßt dich, wenn du gehst", sagt der Geistliche.<sup>20</sup> - Ist die Nicht-Integrierbarkeit der Drachen ("Os dragões", PZ) Hinweis auf den verderbten Charakter der Gesellschaft, die Negativität der Welt als solcher - oder sollte sie einfach als in der Natur der Sache liegend gesehen werden? Drachen sind Drachen (was offenbar nur die Kinder bemerken) und scheinen sich unintegriert durchaus wohlfühlen. - Zeigen die verzweifelten Verwandlungsversuche des Kaninchens Teleco, das schließlich als toter Säugling

---

19 Vgl. Malcolm Silverman: "O absurdo no universo de Murilo Rubião", in: *Moderna ficção brasileira*, Bd. 2, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1981, S. 201; P. L. Fonseca, op. cit., S. 8, u. a.

20 Franz Kafka: *Der Prozeß*. Roman, Berlin 1951, in: Max Brod (Hg.), *Gesammelte Werke*, S. 265.

endet, daß es zwecklos ist, Mensch werden zu wollen, oder daß es nicht der Mühe wert ist, oder soll der Egoismus und das Unverständnis der Umwelt für ein an sich positives Unterfangen aufgezeigt werden ("Teleco, o coelhinho", *PZ*)?<sup>21</sup>

Inwieweit ist es möglich, im Gesamtwerk Rubiões eine Aussage zu erkennen? Abgesehen davon, daß in einigen der Erzählungen die intendierte Aussage relativ eindeutig scheint (z. B. "Don José não era", *CGV*), werden auch in den oben angeführten mehrdeutigen Erzählungen immerhin Thematisierungen bestimmter gedanklicher Komplexe sichtbar, die sich damit als Präsenzen im Denken des Autors offenbaren. Murilo Rubião selbst sieht den Schriftsteller als modernen Propheten, mithin also als Verkünder einer "message".<sup>22</sup> Andererseits wird durch das Obengesagte einsichtig, daß diese eventuellen Aussagen nur auf relativ allgemeine Begriffe gebracht werden können. Zu eng gegriffen ist zweifellos die Bestimmung der Zentralaussage als Darstellung des Gegensatzes von Konvention und Natürlichkeit, wie sie Pedro Carlos L. Fonseca vornimmt.<sup>23</sup> Jorge Schwartz erkennt im Diskurs Murilo Rubiões drei "textos": einen christlichen, der sich in Zitierungen, und Anspielungen auf biblische Texte und Motivübereinstimmung äußert (die Zitate der "epígrafes"; "A lua" und "Botão-de-Rosa" als Jesus-Parabeln; "O edifício" als offensichtliche Replik des Turmbaus zu Babel); einen sozialkritischen, der den von der Gesellschaft verfolgten oder administrativ unterdrückten Einzelnen zeigt, und einen "existentiellen", der den "homem no recinto" thematisiert.<sup>24</sup> Eliane Zagury sieht die Thematik des Absurden in den drei Themenkreisen Leben/Tod, Individuum/Gesellschaft und Liebe/Inkommunikabilität konkretisiert.<sup>25</sup>

In der Tat bietet die Thematik Individuum/Gesellschaft den weitesten und in sich nuancenreichsten Aussagekomplex bei Murilo Rubião. Die Integration des Einzelnen in die Gesellschaft führt stets in die Aporie. Zweifellos leidet der Einzelne unter der Einsamkeit und dem Ausgeschlossenensein ("Alfredo", *CGV*; "O convidado", *C*). Andererseits zeitigt die zum Wert an sich erhobene Integration fragwürdige Ergebnisse ("Os dragões"). Problematisch ist das Zusammentreffen mit der Gesellschaft für den Einzelnen jedoch nicht nur im Rahmen autoritärer, totalitärer oder polizeistaatlicher Organisationsformen: selbst die auf optimal erscheinenden Voraussetzungen (Geduld und To-

21 So P. C. L. Fonseca, op. cit., S. 7.

22 Arrigucci Júnior, op. cit., S. 5.

23 Op. cit., S. 6.

24 Jorge Schwartz, op.cit., S. 75 - 81.

25 "Murilo Rubião, o contista do absurdo", in: *A palavra e os ecos*, Rio de Janeiro: Vozes 1971, S. 29.



leranz, weitestgehend emanzipatorischer Charakter einer Verbindung) beruhende Integration bietet keine Garantie gegen Erniedrigung und Verdinglichung des Individuums ("Bárbara"; "Aglaia", C). Als thematischer Schwerpunkt erscheint in diesem Rahmen die Beziehung zwischen Mann und Frau, die fast immer scheitert; meist ist die Frau schlichtweg negativ gezeichnet, der Mann eher als schwach und substanzlos.<sup>26</sup>

Die Erreichung eines höheren Grades des Menschseins nach dem Tod ("O pirotécnico Zacarias"), die Erfahrung der Vergeblichkeit des gelungenen Befreiungsschlags in "A casa do girassol vermelho" (CGV) u. a. m. deuten auf eine der Existenz selbst inhärente Negativität, die nur in einigen wenigen Erzählungen eine einigermaßen positive Lösung im Tod zu finden scheint ("O pirotécnico Zacarias"; "A lua"), meistens hingegen sich in einer Art Verurteilung zum Weiterleben fortsetzt. Murilo Rubião Kosmos kennt, wie richtig bemerkt wurde, nicht die Angst angesichts der verfließenden Zeit, die einer der wesentlichen Träger der Erfahrung des Absurden ist.<sup>27</sup> Eher das Gegenteil ist der Fall. Schwartz sieht als Grundthema Rubiãos die Erfahrung einer ewigen und unentrinnbaren Zirkularität, des "Uroboros". Die schicksalsnotwendige Unfruchtbarkeit menschlichen Tuns stellt die Beziehung zur Welt unter das Zeichen der "estranheza". Es bleiben dem Menschen nur identifikatorische Formen, eben die sich wiederholenden Akte, die, da sie nichts außer sich selbst bedeuten, eine unentrinnbare Perpetuität etablieren. Die Natur, besonders in Gestalt der Pflanze, ist eine der Chiffren der Zirkularität (vgl. "Petúnia", C). Ausbruchsversuche wie Magie und Metamorphose automatisieren sich zwanghaft ("O ex-mágico da taberna minhota", ZP; "Teleco, o coelhinho") und münden wieder in die Zirkularität ein.<sup>28</sup> Das Erkennen dieser Situation führt nicht zur Überlegenheit und zum Glück des Camusschen Sisyphes, sondern zum Leiden an der Sinnlosigkeit, zum in neuer Erstarrung endenden Ausbruchsversuch ("Os comensais").

Als zweiter bedeutender Vertreter des phantastischen Erzählens in der neuesten brasilianischen Literatur gilt José J. Veiga.<sup>29</sup> Während sich nun aber

26 Malcolm Silvermans Hinweis auf den Ausdruck der "clássica discriminação latina" der Frau (op. cit., S. 197) deutet auf eine kulturspezifische Fundierung des Frauenbildes bzw. der Sicht der Geschlechterrelationen in diesem Rahmen hin.

27 Nelly Novães Coelho: "Os dragões e outros contos", in: *O ensino da literatura*, São Paulo: F. T. D. 1966, S. 529.

28 Jorge Schwartz, op. cit., S. 9 f.; 50 f.

29 Geb. 1915 in Corumbá (Goiás); offensichtlich starke Prägung durch Kindheitserfahrungen und die Welt des Sertão. Juristisches Studium; Radiosprecher bei BBC in London; Redakteur; Vizedirektor der Publikationsabteilung der Fundação Getúlio Vargas. Wichtigste Werke: *Os cavalinhos de Platiplanto* (Erzählungen, 1959; Abk. im Text CP); *A hora dos ruminantes*

das Werk Rubiões so gut wie gänzlich dem Phantastischen zuordnen läßt, liegt - auch bei weitgefaßter Definition - ein Teil des Werks Veigas außerhalb dieser Kategorie. Es handelt sich dabei um Studien von Charakteren, deren Problematik oder Scheitern sich aus einer ihrem sozialen oder situationellen Kontext, aber auch dem Radius menschlicher Realisierungsmöglichkeiten unangemessenen Welthaltung ergibt, die nicht korrigierbar ist und sie zu Opfern, Tätern oder beidem werden läßt, was sie wiederum nicht immer als Tragik wahrzunehmen scheinen. Wo wirklich Phantastisches auftritt, wird es nicht, wie bei Murilo Rubião, als Absurdes dem Leser durch den sprachlichen Duktus textlicher Assertivität aufoktroiert, sondern es entwickelt sich in der Regel durch zunächst kaum merkbare Verschiebungen bzw. Manipulationen von Informationen aus einen Kontext heraus, der sich als durchaus realistisch darstellt und vom Leser nicht zuletzt infolge seiner offensichtlichen Anknüpfung an die regionalistische Tradition des literarischen *sertanismo*<sup>30</sup> auch so verstanden wird. Schlichtweg Absurdes im Rubiõeschen Sinne erscheint selten, etwa im rätselhaften Verschwinden des Professors Pulquério ("Professor Pulquério", *CP*), der onirisch anmutenden Geschehnisflut in "Os do outro lado" (*EME*) oder dem phantastischen Riesenhahn in "O galo impertinente" (*EME*). Anders als bei Rubião wird dabei die 'präkafkaianische Frage' nach dem ontischen Status des dargestellten phantastischen Geschehens zum zwar nicht zentralen, aber doch gelegentlich deutlich semantisierten und auch thematisierten Element. Phantastisches Geschehen erscheint explizit oder ohne weiteres extrapolierbar als Traum, Halluzination, Wunschvorstellung usw. auf der Basis einer kindlichen oder jedenfalls infantil reagierenden Psyche ("Os cavalinhos de Platiplanto", *CP*; "A espingarda do rei da Síria", *CP*). Thematisiert wird die ontische Frage in den Erzählungen absurder Anlage etwa in expliziten Erklärungen des Erzählers, sich nur auf die Darstellung der Tatsachen beschränken zu wollen und die Interpretation anderen zu überlassen, oder sogar im Gespräch zwischen den Figuren, wie dies etwa in *Sombras de reis barbudos* im Hinblick auf die auftauchenden fliegenden Menschen geschieht. Erzählungen wie "Onde andam os didangos?" (*EME*) thematisierten schließlich die Harmlosigkeit bzw. Inexistenz phantastischer Bedrohlichkeit angesichts der Brutalität 'natürlich' ablaufender Vorgänge.

---

(Novelle, 1966); *A estranha máquina extraviada* (Erzählungen, 1967; Abk. im Text *EME*); *Sombras de reis barbudos* (Novelle, 1972); *Os pecados da tribo* (Novelle, 1976); *De jogos e festas* (Novellen, 1980; Abk. im Text *JF*); *Aquele mundo de Vasabarros* (Novelle, 1982).

30 Vgl. Temístocles Linhares, op. cit., S. 95.

Ein für Veiga sehr charakteristischer Erzähltypus stellt eine Phantastik im Sinne des 19. Jahrhunderts, d. h. in der von Todorov postulierten Ambiguität, vor, wobei aber, anders als dort, nicht die ontische Frage, sondern der Parabelcharakter der Geschehens das semantische Zentrum bildet. Diesen Erzählungstypus realisieren vor allen jene Texte, die den brutalen und rätselhaften Einbruch unverstandener fremder Ordnungen in die gewohnten Daseinsformen ("A usina atrás do morro", CP; "A máquina extraviada", EME; *A hora dos ruminantes*) erzählen, die alpträumhafte Folgerichtigkeit von Entwicklungen, die unaufhaltsam und zum Teil unter Mitwirkung des Betroffenen in die Katastrophe steuern, wie die an Kafkas *Prozeß* erinnernde Erzählung "Era só brincadeira" (CP) oder "Acidente em Sumáuá" (EME). In "O largo do Mestrevinte" (EME) verbindet sich das Motiv des erfolglos bleibenden Suchens mit dem einer Bedrohung von unerwarteter Seite, nämlich durch Kinder. Eine Reihe von Erzählungen dieses Typus profitieren im mehrfachen Hinsicht durch die Situierung ihres Geschehens im brasilianischen Interior. So entsteht der Eindruck des Realen und Vertrauten in der literarischen Tradition des *sertanismo* in der Zeichnung der kleinen Städte und Fazendas, ihrer offenen und versteckten Dramen, spezifischer sozialer und Charaktertypen und ihrer Verhaltensformen, der Alltagsphilosophie und des Aberglaubens, ja schließlich, besonders durch den häufigen Ich-Erzähler in den Erzähldiskurs einfließend, der Sprache des Interior mit ihren typischen Eigenheiten. Gleichzeitig konnotiert eben diese Welt durch ihre Kulturtradition und die Tradition ihrer literarischen Darstellung Offenheit gegenüber dem Irrationalen, wie sie von Euclides da Cunha bis Guimarães Rosa greifbar wird. Schließlich und endlich aber scheint dieses unterschwellig konnotierte Irrationale nicht zuletzt durch die historische Realität seine Bestätigung zu erfahren: Seit den 20er und 30er Jahren erlebt der Sertão das Eindringen der Industriewelt in Form brasilianischer und ausländischer Großunternehmen, die neue Arbeitsformen, komplizierte Maschinen und neue bürokratische Formen der Organisation und Betriebslenkung mitbrachten. Der Staat tritt mit administrativ dekretierten Erschließungsmaßnahmen und Prestigeprojekten auf den Plan.<sup>31</sup> Die Darstellung des Einbruchs dieser neuen Lebens- und Organisationsformen in den Sertão und ihres Zusammentreffens mit den traditionellen Lebensformen unter dem Aspekt der ihr impliziten Phantastik dürfte die originellste künstlerische Leistung Veigas darstellen. Erzählungen wie "A usina atrás do morro" und, von ähnlicher Thematik, *A hora dos ruminantes* schildern das Auftauchen von Fremden, von denen niemand weiß, wer

---

31 Samira Youssef Campedelli: "Sertão, sertões", in: *José J. Veiga. Biografia por Moacir Amâncio, Seleção de textos, notas, estudos histórico e crítico ... por Samira Youssef Campedelli*, São Paulo: Abril Educação 1982, S. 94 f.; 97.

sie sind und was sie wollen. Sie leben abgeschirmt außerhalb der Stadt in abgesicherten Gebieten, begegnen der Bevölkerung mit Gleichgültigkeit, auch Brutalität, und bedienen sich gelegentlich einzelner Einheimischer zu Dienstleistungen. In "A usina atrás do morro" werden die Fremden zu einer derart bedrohlichen Macht, die es offenbar darauf anlegt, die Bewohner zum Verlassen der Gegend zu zwingen, daß der Erzähler und dessen Familie dies schließlich auch tun. In *A hora dos ruminantes* besteht, bei gleicher Ausgangssituation, der Terror darin, daß die Stadt zunächst von Hunden überschwemmt wird, dann - was nicht explizit mit den Fremden in Zusammenhang gebracht wird, aber wohl von ihnen in irgendeiner Form veranlaßt ist - von Rindern, die die Stadt derart überfüllen, daß jedes Leben darin unmöglich wird. Schließlich verschwinden die Rinder und die Fremden auf ebenso unerklärliche Weise, wie sie erschienen waren. Einen Schwerpunkt der Darstellung bildet das Verhalten der Einheimischen, ihre Hoffnungen, ihr vorsichtiges Abwarten, ihre Unsicherheit, Neugier, Angst, Hilflosigkeit, ihr Opportunismus und, selten, aber vorhanden, ihre trutzige Ablehnung. Vor dem Hintergrund des Wertesystems der Einheimischen, das sich auf durchaus menschliche Affekte wie Freundlichkeit, Antipathie und offensichtliche Nützlichkeitsabwägungen stützt und auf ständiges Miteinander abgestimmt ist, wirkt das auf kurzfristige Nützlichkeits- und Geschäftsinteressen abgestellte Gebaren der Fremden willkürlich, rätselhaft.

Eine extreme Weiterentwicklung dieser Thematik und zugleich ihren Übergang in ein neues Genre stellt der Roman *Sombras de reis barbudos* (1972) dar. Aus der Perspektive eines Kindes geschrieben, das dem Zentrum der Ereignisse nahesteht, aber sie nur ungenügend durchschaut, stellt die Erzählung ein *flash back* dar, dessen Erzählgegenwart der Moment des Umkippen der Geschehnisse, des Erscheinens des Phantastischen ist. Lange wird die Stadt Taitara von der "Companhia" beherrscht, einer anonym geleiteten, in ihren Maßnahmen und ihrer Strategie nicht durchschaubar agierenden Organisation, die sich zunächst ähnlich wie ihre oben erwähnten Pendants verhält und ähnliche Reaktionen unter der Bevölkerung hervorruft, die aber sehr bald unter Integrierung eines beträchtlichen Teils der Bevölkerung, der die übrigen zu kontrollieren und niederzuhalten hat, totalitäre Züge entwickelt und offensichtlich dazu übergeht, die Macht um ihrer selbst willen unter grotesken administrativen Manifestationen zu kultivieren, bis sie ihr schließlich durch das Auftreten eines von ihr selbst nicht mehr zu steuernden Phänomens entgleitet, dem Erscheinen fliegender Menschen und der unter dem Eindruck dieser Erscheinung - Realität oder Kollektivhysterie? - um sich greifenden Verweigerungshaltung der Bevölkerung, die die Stadt zu verlassen beginnt.

Der Mensch angesichts eines von ihm als fremd und bedrohlich empfundenem politisch-geistigen Systems, dessen Fremdheit vor allem daraus resultiert, daß es weitgehend jeden Zweckbezug, jedenfalls aber moralische Zielsetzung und rationale Legitimation verloren zu haben scheint und nur noch um seiner selbst willen besteht, ist Gegenstand der Utopien *Os pecados da tribo* und *Aquele mundo de Vasabarris* sowie der Erzählung "Quando a terra era redonda" (JF).

Die Phantastik in *Os pecados da tribo* beruht auf der sukzessiven Präsentation eines dem Leser als utopisch erkennbaren Weltkontextes von Institutionen, Praktiken, und Bezügen, die sich zunächst durch eine Vielzahl ungewohnter und unverständlicher Bezeichnungen als fremd profilieren, angefangen von der "casa do couro", dem Tagungsgebäude des Rates, bis zu den allgegenwärtigen *turunxas*, die Polizeifunktion ausüben. Da diese Begriffe nie explizit erklärt werden und sich in ihrer Bedeutung zum Teil erst im Verlaufe längerer Lektüre näher präzisieren, befindet sich der Leser fast ständig in einem Zustand leichter Desorientiertheit. Auch Beispiele einer neuen Sprache, nicht unähnlich der in Orwells *1984* projektierten, die die Semantik neu ordnet, werden erkennbar; so bezeichnet die offenbar zum Normalwortschatz gehörende Vokabel *evaporar* die übliche Form der Beseitigung eines auf natürliche Weise gestorbenen Toten, aber auch die Tötung Lebender, eine semantische Einebnung, die nicht ohne Signifikanz ist.

In Parodierung des Science-fiction-Romans liegt auch diese Welt in der Zukunft, befindet sich aber in bezug auf ihre materielle, geistige und politische Kultur auf einem nach unseren Begriffen tieferen Stand als die Gegenwart, was freilich nur einige leicht außenseiterhaft anmutende Figuren zu ahnen scheinen. Das politische System zeigt totalitäre Züge, was unerwartete und undurchsichtige Machtwechsel an der Staatsspitze nicht ausschließt, die ihrerseits jedoch das System nicht verändern, was umso naheliegender ist als es trotz eines hochorganisierten Polizeiapparates abgesehen von einer generellen Staatsvergötterung keine klaren oder allgemein bekannten Kompetenz- oder Rechtsfestlegungen zu geben scheint. So ist Willkür eine der Manifestationen des staatlichen Zugriffs; eine andere ist das ständige Fordern des Staates nach Loyalität und Gehorsam, auch wenn deren konkrete Inhalte offensichtlich sinnlos oder für den Untertan in ihrem Umfang nicht abschätzbar sind. Widerstand gegen das System formiert sich, wie man am Ich-Erzähler beobachten kann, nicht in bewußter Opposition, sondern eher in Nicht-Konformität, die sich in der vorsichtigen Pflege elementarer menschlicher Gefühle und Bedürfnisse und einer ästhetisch oder rein instinktiv motivierten Distanzhaltung gegenüber der Macht ausdrückt. Insofern als solche Haltungen bereits subversiv sind, stellt das Schlußergebnis, ein spontan entstehen-

der fröhlicher Massenausflug mit Lichterschwimmen auf einem See, bereits die Ankündigung von etwas Neuem dar.

Die in vielem ähnlich strukturierte, zum Zeitpunkt des Erzählens freilich schon verschwundene Welt von Vasabarro zeigt ein System, das von rigiden Konventionen beherrscht wird, aber bereits deutliche Zeichen des Verfalls erkennen läßt. Die Mächtigen erscheinen als Gefangene des Systems, persönlich zum Teil nicht unsympathisch, wie der verantwortungsvolle und gutwillige *senesca* Zinibaldo, zum Teil freilich auch unreflektiert brutal oder mit skurrilen Gebresten und Gewohnheiten behaftet. Das System zerbröckelt, weil im Grunde niemand unter den Herrschenden mehr wirklich an den positiven Charakter und die unumgängliche Notwendigkeit der bestehenden Ordnung glaubt. Wenig Großes ist allerdings auch von den Revolutionären zu erwarten, noch weniger von denen, die die ganze Grausamkeit des Systems erfahren haben und, errettet, rehabilitiert und zu Einfluß gekommen, sich als bössartige Schufte erweisen. Auch der neue junge *simpatia*, das Staatsoberhaupt, der positiv beginnt, endet in völliger Pervertierung. Der scheinbar hoffnungsträchtige Ausgang der Erzählung muß freilich in Beziehung zur Erzählgegenwart gesetzt werden, in der Vasabarro nicht mehr existiert.

Daß Vasabarro trotz der kafkaesk-piranesihaften Anlage seiner Lokalitäten, der Erstarrung und Öde seiner offiziellen Daseinsform und einer Justiz, die die kleinste Gefährdung der vorgeblichen Harmonie des Staatswesens grausam ahndet, doch weniger bedrückend wirkt als die Welt von *Os pecados da tribo*, liegt nicht nur an der grundsätzlich ironisch-satirischen Perspektive des Erzählers, sondern auch daran, daß deutlich sichtbar die Starre von Tradition und Gesetz allerorten durch Menschliches aufgebrochen wird.

In Veigas utopischen Analysen politischer Macht spielt die Herrschaft über das Denken eine zentrale Rolle. Die gezielte Manipulation der Vergangenheit, nicht zuletzt in der "Löschung" von Sachverhalten, die zu unerwünschten Schlußfolgerungen führen könnten, ist eine bekannte Verfahrensweise totalitärer Macht. In *Os pecados da tribo* betreibt das herrschende System die systematische Vernichtung oder Okkultierung materieller Relikte der Vergangenheit. Die verblüffendste Thematisierung erfährt dieser Komplex allerdings im dem kleinen satirischen Meisterwerk "Quando a terra era redonda" (JF). In einer utopischen Epoche situiert, in der die Erde und alle Objekte auf ihr als flach, d. h. zweidimensional gelten, werden anhand fiktiver Buchbesprechungen Thesen dargestellt, die sich auf die vergangene, vorgebliche oder tatsächliche Rundheit der Erde beziehen, sei es, daß sie und folglich (!) auch die Objekte auf ihr tatsächlich einmal "rund" waren (der Erzähler verwendet den Begriff "redondo" auch im Sinne von "dreidimensional"!), sei es, daß sie es noch immer sind, aber aufgrund physischer und psy-

chischer Konditionierung als flach wahrgenommen werden und daß alle Welt nur vorgibt, an die allgemeine Platitude ("chatice geral") zu glauben, weil es eben so dekretiert ist.

Versuche, das Gesamtwerk eines Autors auf eine zentrale Aussage hin zu deuten bzw. zu reduzieren, sind in der Regel problematisch. Dies gilt auch für Veiga, es sei denn man sähe diese Aussage formuliert im Rahmen der bereits angesprochenen Struktur eines Spannungsverhältnisses zwischen dem Weltkontext und einem ihm nicht adäquaten Bewußtsein. Dieses Spannungsverhältnis findet sich generell in seinen nichtphantastischen Erzählungen, es bildet jedoch auch tendenziell die Matrix seiner phantastischen Weltsicht, die konnotativ auf die Unangemessenheit der zugrundeliegenden Situation verweist. Ob das Phantastische, das sich bei Veiga in der Regel unmerklich aus der vertrauten Realität herausentwickelt bzw. mit ihr eng verbunden bleibt, deswegen als bloßes Mittel zur Hervorhebung dieser Realität gedeutet werden sollte, scheint fraglich.<sup>32</sup> Originär scheint es eher Element einer Weltsicht zu sein, die insgesamt von der skeptischen Annahme einer fragwürdigen Seinsstruktur geprägt ist, aus der auch das undenkbar Erscheinende letztlich nicht ausgeschlossen werden kann. Die scheinbar nicht primäre Position des Phantastischen, seine Einbettung in eine durchaus solide gezeichnete Wirklichkeit erhöhen dabei eher seine 'Verbindlichkeit'. Dazu wertet der erkennbare parabolische Charakter dieses Erzählens die Phantastik insofern auf, als er ihr den Ernst eines für die Aussage funktional notwendigen Elementes verleiht und sie nicht in die Arbitrarität und gelegentlich so erscheinende Gratuität abgleiten läßt, die den Metamorphosen bei Murilo Rubião zu eigen ist. Die grundsätzliche Skepsis des Veigaschen Menschenbildes verhindert nicht das deutliche Durchscheinen von Sympathie für die Benachteiligten, sie erscheint aber u. a. in der Tatsache, daß Konflikte fast nie eine gewaltsame Austragung und damit ein eindeutiges Ergebnis erfahren: Die andrängende Gewalt bzw. die Verletzung des Ausgangszustandes wird entweder geduldig ertragen oder durch schließliche Gewöhnung neutralisiert, oder sie verschwindet ebenso unerklärlich wie sie aufgetreten war (was natürlich erzählstrategisch die Möglichkeit eines Wiedererscheinens suggeriert), oder aber man erlebt - besonders in den letzten Werken - die langsame Abnutzung künstlich aufgebauten und aufrechterhaltener Machtstrukturen durch die sich immer wieder einen Weg bahnnende 'menschliche Natur', die insgesamt mit distanzierter Sympathie beurteilt wird. Wenn man, wie die Kritik dies gelegentlich tut, vom "brasileirismo" Veigas spricht,<sup>33</sup> dann könnte man durch-

---

32 Samira Youssef Campedelli, "Uma estranha realidade", in: *José J. Veiga*, op. cit., S. 101.

33 Temístocles Linhares, op. cit., S. 95.

aus die Tendenz, Problemlösungen nicht nur von moralistisch zugespitzten Entscheidungen zu erwarten, sondern sie dem natürlichen Lauf der Dinge zu überlassen, dazu rechnen.

Inwieweit kann im Hinblick auf die Phantastik Murilo Rubiões und José J. Veigas von "magischem Realismus" im Sinne des bekannten hispanoamerikanischen Stils gesprochen werden, wie dies in der Kritik, besonders im Hinblick auf Veiga, gelegentlich geschieht?<sup>34</sup> Bemerkenswert ist immerhin ihr annähernd synchrones Auftreten. Eine wenig spezifizierte Distanzerklärung Veigas sollte im Prinzip nicht überbewertet werden.<sup>35</sup> Was eine Zuordnung hingegen wirklich problematisch macht, ist nach unserer Auffassung ein Unterschied in der fundamentalen Aussagehaltung. Bei aller Bandbreite, die man dem magischen Realismus im obengenannten Sinne zugestehen muß, erscheint sein Diskurs doch grundsätzlich als Ausdruck einer Orientiertheit, nämlich der eines Bewußtseins bzw. seiner Inhalte, die sich als magisch aufgrund eines "fundamental erfahrenen Zusammenhangs von Naturbestimmungen und Naturwirkungen" darstellen und sich als solche im Gegensatz zu einer "sekundären, technisch begründeten Lebens- und Bedeutungswelt" definieren.<sup>36</sup> Demgegenüber erscheint uns die Phantastik Rubiões und Veigas - pointiert gesprochen - eher als Ausdruck einer Desorientiertheit angesichts einer unüberschaubar und undurchschaubar gewordenen Welt, dergegenüber als positiver Richtungsweiser nicht magische Naturerfahrung, sondern - wenn überhaupt - naive Kreatürlichkeit bestehen kann, während die Magie viel eher als Qualität eben dieser beunruhigenden Welt erscheint und jedenfalls nicht dem Menschen zu Gebote steht. Unter dieser Perspektive könnte man wohl noch eher *Macunaíma* (mutatis mutandis, weil parodierend) in die Nähe des magischen Realismus rücken als Rubiões und Veiga, deren Wirklichkeitsproblematisierung eher 'europäischen' Entwicklungen, wie sie sich im Werk Kafkas und in dessen Nachfolge kristallisiert haben, entspricht.

1986

---

34 Almeida Fischer: "Recursos acumulativos na criação ficcional", in: op. cit., S. 73; auch id.: "A magia e o absurdo na ficção", in: op. cit., S. 69; Jorge Schwartz, op. cit., S. 69, zitiert Murilo Rubião zs. mit Autoren des "magischen Realismus".

35 Carlos Rangel, op. cit., S. 7.

36 Dieter Janik: *Magische Wirklichkeitsauffassung und hispanoamerikanischer Roman des 20. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer 1976, S. 19/20.